

EL "NEORREALISMO" DE BRET EASTON ELLIS: ESCENAS COSTUMBRISTAS DE UNA SOCIEDAD POSTMODERNA

MARÍA DEL MAR RAMÓN TORRIJOS

Universidad de Castilla – La Mancha

(Abstract)

Bret Easton Ellis's fiction and the works of others writers of his generation (Jay McInerney, Michael Chabon, Jay McInerney, Tama Janowitz...) dramatize the new freedoms and perils of the excesses of consumer society and the sometimes violent personal alienation that can accompany it. The importance of much of this writing lies less in its aesthetic invention, which is often considerable, but in the fact that it depicts a society more aware of itself as the product of complex and chaotic times. Ellis's novels and most of this new writing of 1980s may have moved closer to realism and to some degree away from radical innovations of form. But Ellis's fiction still displays many of those innovations_ its merging of the true and the false, its distrusting of established forms, genres and canons... In addition it represents a realism of a new kind, less concerned with the mimetic representation of reality, and more devoted to exploring the unreliable borders between the outward world of history and the imaginary life of fiction. This more recent writing has won the name 'neo-realism' because it has tended towards an ironic or neutral report on contemporary American life, displaying manners and social processes and exploring the pluridimensionality of contemporary experience.

Podemos considerar a Bret Easton Ellis (Los Angeles, 1964) como uno de los escritores más controvertido de los últimos tiempos. Desde la publicación en 1985 de su primera novela *Less Than Zero* cuando el autor contaba sólo con 21 años, Ellis no ha dejado de sorprender al público con novelas que habitualmente han dividido a críticos y lectores entre incondicionales defensores o acérrimos detractores. Sus cinco novelas -*Less Than Zero* (1985), *The Rules of Attraction* (1987), *American Psycho* (1991), *The Informers* (1994), aparte de su recientemente publicada *Glamorama* (1998)- le sitúan en aquello que, entre muchas otras etiquetas, no siempre afortunadas, se ha dado en llamar "novela urbana de los ochenta".

Las novelas de Bret Easton Ellis desarrollan sus posibilidades narrativas mientras se hacen eco de las nuevas actitudes y cambios que ha sufrido la cultura americana en las últimas décadas. *Less Than Zero* (1985) y *The Rules of Attraction* (1987) reflejan los cambios ocurridos en la sociedad americana desde el punto de vista de unos personajes adolescentes que describen su ritmo de vida cotidiano. Ellis introduce múltiples referencias a los últimos videos musicales, alude frecuentemente a discos y conciertos ofrecidos por los cantantes de moda, señala películas de actualidad, marcas de coches, ropas, gafas de sol o equipos de música, y con todo ello construye un cuadro costumbrista acerca de estos jóvenes adinerados que, teniendo todos los lujos a su alcance, se encuentran mortalmente aburridos y necesitan buscar emociones fuertes que, habitualmente, les llevan a su propia decadencia como seres humanos.

American Psycho (1991) continúa esta línea temática, pero ofrece un rasgo innovador: en este caso el protagonista es un joven “yuppie” triunfador y experto en etiqueta social, a la vez que un peligroso psicópata dedicado al asesinato indiscriminado. Roger Rosenblatt en su artículo “Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?” (1990), describe así al protagonista de la novela:

Patrick Bateman (Batman? Norman Bates? Who cares?) is a Harvard graduate, 26 years old, is single, lives on Manhattan's Upper West Side, nurtures his appearance obsessively, frequents health clubs by day and restaurants by night and, in his spare time, plucks out the eyes of street beggars, slits the throats of children and does things to the bodies of women not unlike things that Mr. Ellis does to prose. [...] A designer serial killer, Bateman knows from Tumi leather attaché cases and wool-and-silk suits by Ermenegildo Zegna and wing tip shoes from Fratelli Rossetti and Mario Valentino Persian gloves and carambola sorbet and Ettore Sottsass push-button phones and business cards with “Silian Rail lettering.” (3)

En este sentido, la novela refleja los enormes contrastes presentes en la sociedad y época actuales y lleva hasta su extremo ciertos valores culturales, manteniendo una mayor tendencia a la abstracción simbólica. Con *The Informers* (1994), Ellis vuelve al territorio ficticio de *Less Than Zero*, Los Ángeles, retomando a esos jóvenes vacíos e inexpresivos que se mueven por el paraíso artificial de lujo, droga y violencia. Su última novela, *Glamorama*, aglutina elementos utilizados en sus últimas obras, los cuales en esta ocasión acompañan una conspiración clandestina a cargo de modelos-terroristas, que involucra a un protagonista obsesionado por las celebridades y la moda. Así describe Bret Easton Ellis en una entrevista su última novela, referencia que deja de manifiesto la presencia de una problemática común que subyace a toda su narrativa:

Also, if you're writing about conspiracy -which is really what *Glamorama* is about- you can't help but have a narrative. The conspiracy dictates it. So in that respect the book is different but it's also a continuation of my earlier work in that it chronicles certain elements of my generation and sums up my feelings about where we are today: either by ridiculing the things we seem to find important or the way we're obsessed with surfaces and glamour and status. And of course it's written in what has become, I suppose my trademark style: present tense, first person.

(Mark Amerika y Alexander Laurence
<<http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>>)

La mayor parte de los críticos parece admitir el valor documental de las novelas de Ellis, aunque pocos de ellos han sabido reconocer su tono paródico, su uso de la ironía y su tendencia al simbolismo. Así, narcisismo, hedonismo, consumo, búsqueda de diversión y placer sin límites se convierten en objetivos de vida para unos personajes que dedican toda su atención a cultivar su faceta externa, pero no consiguen ocultar la frustración que reside en su interioridad anímica. Estos personajes, faltos de identidad propia, aparecen retratados mediante un conjunto de rasgos abstractos -belleza física, pasión por el lujo, ausencia de

normas éticas, angustia de vivir, incapacidad para el sentimiento- y así, van surgiendo en diferentes contextos a lo largo de sus novelas, proporcionando, desde el prisma individual con que ellos contemplan el mundo, múltiples referencias a costumbres y valores de la sociedad actual. En este sentido las novelas reflejan las profundas contradicciones presentes en la sociedad y época actuales, y llevan a sus últimas consecuencias las obsesiones de nuestro tiempo. Pero las obras de Ellis no sólo se refieren a su contexto sociocultural, sino que aparecen estrechamente vinculadas también a su contexto literario, al cual generalmente se alude con el ambiguo término de *postmodernismo literario*.

Desde los tiempos griegos la literatura ha venido suponiendo una certeza en el conocimiento pero, como señala Raymond Federman en su artículo "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge" (10), en la posmodernidad "what replaces knowledge of the world and of man is the act of searching..." y en esta búsqueda, la ficción debe partir de cero.

Es en este contexto donde encontramos las novelas de Ellis, en el seno de una ficción que se caracteriza por este afán de búsqueda, que muestra el aspecto transitorio del mundo y de la vida, que revela que existimos en una situación de provisionalidad constante, y por tanto, la ficción debe inventar su propia realidad buscando su espacio autónomo respecto al mundo exterior. De esta manera, las obras de Ellis cortan sus lazos con las pautas que hasta entonces había marcado el canon literario occidental, y que rompen con determinadas convenciones literarias de la novela tradicional -como la dimensión psicológica del personaje, el desarrollo cronológico de una trama, la coherencia en la linealidad o temporalidad de la obra de ficción, o la representación mimética de la realidad- con las que, como afirma Federman en su artículo "Surfiction: A Postmodern Position" (1973) la narrativa convencional intentaba buscar un orden y una coherencia mostrando el mundo como una sucesión de acontecimientos estables, ordenados, coherentes y fijos:

The pseudorealistic novel sought to give a semblance of order to the chaos of life, and did so by relying on the well-made plot (the story line as it was called) which, as we now realize, has become quite inessential to fiction. The plot having disappeared, it is no longer necessary to have the events of fiction follow a linear, sequential pattern in time and space. Nor is it necessary for the narrative to obey logical transitions, or be controlled by a system of cause and effect. (42)

Ellis, junto con otros autores como Tom Wolfe, Jay McInerney, Tama Janowitz o David Leavitt, a los que muchos críticos aluden como "narrativa norteamericana de los ochenta", ilustran perfectamente la problemática e inquietudes de este tipo de novela que va perdiendo poco a poco el centro a partir del cual organizaba anteriormente el mundo real y desafía cualquier tipo de normativa en que creyese la narrativa "convencional", parodiando todo intento de racionalidad, coherencia o verosimilitud.

Así Ellis, junto a los autores de su llamada "generación", participa de algunas de estas preocupaciones que definen la sensibilidad narrativa que en la segunda mitad del siglo XX comienza a hacerse notar en el continente americano. En este sentido, las direcciones más significativas que ha seguido la narrativa de los años ochenta en Estados Unidos indican que la nueva ficción ha asimilado ciertas actitudes del del postmodernismo literario -incluyendo su redefinición de realismo-, y ha descartado otros aspectos, como la inclusión de nuevas experimentaciones formales, al considerarlos agotados. En este sentido apunta

Malcolm Bradbury en *The Modern American Novel* (1983), al referirse a la ficción norteamericana de las últimas décadas:

The new writing of the present may have moved closer to realism and to some degree away from radical innovations of form. But it still displays many of those innovations, just as does for that matter the architectural, social, and psychological landscape of contemporary America itself. (282-283)

Por tanto, fuertemente vinculada a su entorno, gran parte de la narrativa surgida en la década de los ochenta no podría entenderse lejos de su contexto sociocultural, al cual pertenece y a la vez representa. En este sentido, esta nueva narrativa, y particularmente las novelas de Ellis, tanto a través de su fondo -al que situamos dentro de un contexto sociocultural-, como de su forma -situada en un contexto literario- son fieles testigos de una época cultural, y expresan a través de sus rasgos ficticios las inquietudes de esa época. Esta función de la novela como testigo de un momento cultural, es, como señala Bradbury (1983), un hecho recurrente dentro de la historia literaria:

The history of the novel can perhaps be described, grandly, as a history of cultural epochs expressing themselves as forms. Or, to put it differently, the novel proceeds through generational aesthetic change to conduct an ever-shifting inquiry, internal and external, into the way life is and the way it can best be perceived and expressed. Sometimes it is reportorial, sometimes psychological; sometimes it is dominantly realistic, sometimes predominantly experimental or surreal. (viii)

De hecho, en conjunto esta nueva narrativa ha intentado adaptar y ampliar sus marcos literarios para dar cabida a las múltiples e importantes transformaciones que tienen lugar en la vida americana contemporánea. Lo cierto es que el mundo habitado por los escritores americanos de la década de los ochenta es muy distinto del mundo que habitaban los autores de los años sesenta, que produjo las extravagantes innovaciones formales y las preocupaciones temáticas que se asocian con el postmodernismo. Y precisamente debido a que el contenido de la vida actual americana ha cambiado, los autores contemporáneos están creando obras con un tono estilístico y temático diferente al espíritu de experimentación e innovación que marcó muchas de las obras de ficción de los años sesenta. Las figuras principales del movimiento postmodernista de los sesenta en Estados Unidos (Thomas Pynchon, Robert Coover, John Barth, William Gass, Donald Barthelme, Ronald Sukenick, Susan Sontag, Raymond Federman, Kurt Vonnegut...) produjeron una obra de conjunto heterogénea, pero compartieron la intuición de que se necesitaba una revisión de las formas dominantes que venían incidiendo en la ficción, de que la novela debía plantearse los estamentos sobre los que se asentaba, y de que esta nueva reestructuración de conceptos afectaría a la cultura contemporánea en su conjunto, trasladándose del ámbito literario a cuestiones de historia, economía y política. La autorreflexividad, el derrumbe de distinciones genéricas, la imitación paródica, el desafío a los convencionalismos establecidos y la desaparición de límites -tan evidentes en la ficción de ese periodo-, reflejaban la conciencia de esta mutación. Tras este cúmulo de excesos formales, McCaffery en su artículo "The Fictions of the Present" (1988) señala en la línea

que también propone Morris Dickstein en su artículo "The 1960s Today" (1989), un vuelco previsible hacia una actitud conservadora en los años ochenta:

Signaled by the election of Ronald Reagan in 1980, the American public's renewed faith in the old-fashioned, simplistic answer and assurances of militarism, patriotism, consumerism, and religion was a predictable outcome of this widespread national sense of bewilderment and uncertainty. (1163)

Lo cierto es que el mundo habitado por los escritores americanos de la década de los ochenta es muy distinto del mundo que habitaban los autores de los años sesenta, que produjo las extravagantes innovaciones formales y las preocupaciones temáticas que se asocian con el postmodernismo. Algunos críticos como Irmer en su ensayo "Bret Easton Ellis's *American Psycho* and Its Submerged References to the 1960s" (1993), o Bradbury (1983), califican la ficción de los años ochenta como un producto posterior al postmodernismo literario, pero como señala África Vidal en *¿Qué es el postmodernismo?* (1989) al abordar la cuestión de continuidad o ruptura entre modernismo y postmodernismo, cada periodo se desarrolla tomando como base todo aquello que le precede. De acuerdo a esta premisa, que parece cumplirse en numerosas ocasiones en la historia de la literatura, la ficción de Ellis, junto con otras tendencias recientes de la ficción de los ochenta, puede verse en algunos aspectos como extensiones de los rasgos característicos del postmodernismo -mezcla de fabulismo y realismo, crítica y ficción, rechazo a convencionalismos formales de la obra- mientras que en otros aspectos supone una reacción contra estos rasgos alejándose un tanto de la experimentación formal y recuperando cierta corriente del realismo, o más bien se muestra continuamente experimentando sobre la débil frontera que separa la realidad de la ficción.

La década de los ochenta queda así alejada, tanto de la inquietud por una incesante experimentación e innovación formal, como del espíritu de contracultura que marcó ciertas tendencias del postmodernismo de décadas anteriores y supone así una evolución desde la ficción de los sesenta -con sus nuevas formas de representación- hacia modos narrativos más convencionales, que como señala Irmer (1993), "for some critics and postmodern fictioneers seem to go back to premodernist achievements" (349).

Sin embargo, aunque existe alguna indicación en el sentido de que la estética de la ficción en Estados Unidos se hizo generalmente más conservadora durante los últimos años setenta y primeros ochenta, hablar de "muerte del experimentalismo" resulta exagerado, como demuestran las obras *Letters* (1979) de John Barth, *Mulligan Stew* (1979) de Gilbert Sorrentino o *The Names* (1982) de Don DeLillo. En general la ficción de los ochenta se basa en la exploración de diversas metáforas nuevas poderosamente resonantes, y de sistemas de pensamiento basados en la ciencia, los ordenadores, la lingüística, la cultura pop, la economía y muchas otras fuentes contemporáneas. Como indica Leslie Fiedler en su ensayo "Cross the Border, Close that Gap: Post-Modernism" (1975),

The young Americans [...] have abandoned all concealment; and when they are most themselves, nearest to their central concerns, turn frankly to Pop forms [...], they choose the genre most associated with exploitation by the mass media: notably, the Western, Science Fiction and Pornography (351)

La novela de los ochenta continúa la línea seguida por la ficción en décadas anteriores en cuanto rompe las convenciones literarias tradicionales. Muchas de ellas son obras sin principio ni fin, que giran sobre sí mismas e incluso presentan alteraciones en la presentación del texto: sucesión anárquica de las mayúsculas o encabezado de texto, el empleo de espacios en blanco y la peculiar titulación de las diversas narraciones. Citamos como ejemplo la novela de Jay McInerney *Bright Lights, Big City* (1984), en la que el lenguaje aparece aislado, desconectado, como un material discontinuo que no logra unirse en una secuencia coherente. Letras de gran tamaño que invaden la página o mayúsculas que aparecen de forma gratuita son reflejo del rechazo al formalismo tradicional: "You pass signs for 'GIRLS, GIRLS, GIRLS, GIRLS', and one that says 'YOUNG BOYAS'. Then, in a stationery store, 'DON'T FORGET MOTHER'S DAY'" (86).

Según afirma Bradbury (1983), esta ruptura con las convenciones literarias más elementales llega a convertirse en medio de expresión y reflejo del afán de búsqueda inherente a la ficción en la segunda mitad del siglo:

If fiction was indeed being drawn back into the larger historical and political world, its fundamental images were strange and disquieting -images of power, pattern, process and system, of the animate struggling against the inanimate, of self and character trapped within a universe of increased and mechanical force. Novelist might attempt to celebrate some unpatterned, resistant reaction to history, system, and code, or point to the entry of the system into the fragile centre of the self, making humanism impossible and life blackly -though sometimes comically- absurd. (200)

Por tanto, la crítica frecuentemente escuchada de que la ficción americana contemporánea es conformista y no muestra ningún tipo de inquietud, tiene validez sólo cuando se comparan los logros relativos de la ficción reciente con el heterogéneo y complejo conjunto de obras postmodernas que aparecieron en los años sesenta. De hecho, en conjunto, la ficción contemporánea ha seguido pasando por una productiva variación mientras generaba nuevas formas y lenguajes adecuados a los cambios culturales y sociológicos que han tenido lugar en los últimos años en el seno de la vida contemporánea. En palabras de Bradbury (1983):

It may well be that the variety, formal multiplicity, and cultural multi-ethnicity of recent fiction represents the ultimate triumph of postmodernism, displaying the Byzantine variety of style and cultural source, the endless search for new styles and roles, the hungry hypermodernity and melting-pot variety that marks the spirit of contemporary American life. (283)

Así, la narrativa norteamericana de los años ochenta en cierta manera, y en mayor o menor grado según sus distintas tendencias, muestra en sus obras los nuevos contenidos que irrumpen en la vida contemporánea. Las nuevas actitudes ante la familia, el sexo, la violencia, el papel de los medios de comunicación, y sobre todo, el retrato de la gran ciudad en la que se instala el vivir cotidiano del hombre contemporáneo, -y en la que no hay lugar para el sentimiento-, son temas recurrentes en la ficción de Bret Easton Ellis y también en la de McInerney, Janowitz, Chabon, Leavitt... Como señala el narrador de la primera novela de McInerney *Bright Lights, Big City* (1984), la ficción de esta década sigue siendo

consciente de la tendencia autodestructiva del género: "there is a general sense that if fiction isn't dead, it is at least beside the point" (22).

Para los géneros narrativos desarrollados por estos jóvenes autores de la década de los ochenta, la crítica ha utilizado términos tan variopintos como "neorealism", "minimalism", "new naturalism", o "regionalism". Algunos de estos términos conllevan connotaciones no precisamente neutras al intentar describir o calificar la nueva ficción: "Dirty Realism"; "Pop Realism"; "White Trash Fiction"; "Post-Alcoholic Blue-Collar Minimalist Hyperrealism"; "Photo Realism"; "Ironie Realism"; "Around-the-house-and-in-the-yard Fiction"; "High Tech Fiction"; "Designer Realism"; y "Post-Post-Modernism".

La nueva narrativa norteamericana de los ochenta, al igual que sucede con otras tendencias recientes, trata de romper con la tradición pasada adoptando marcos diferentes en los que desarrollar sus posibilidades narrativas. Según Federman (1978) detrás del proyecto de la nueva ficción existe por parte del autor una distinta forma de compromiso literario, un esfuerzo genuino para buscar el lugar del hombre y del mundo, un intento de sinceridad. En palabras de Federman, bajo la nueva ficción subyace "a genuine effort to reinstate things, the world, and people in their proper place -in a purified state" (15).

Ellis, junto con otros escritores pertenecientes a esta nueva "generación" de los años ochenta, ha sido a menudo caracterizado como minimalista y regional. Mientras la primera categoría hace referencia a la técnica narrativa, la segunda muestra como estos autores centran su atención en el mundo diario, describiendo "a slice of life" (Irmer 1993: 350) en el seno de una región geográfica específica.

Así, la zona noroeste del Pacífico aparece en las historias de Raymond Carver y Tobias Wolff, el Kentucky rural aparece en novelas de Bobbie Ann Mason, Pittsburgh en obras de Michael Chabon, o Nueva York en novelas de Tama Janowitz y Jay McInerney. *American Psycho* de Bret Easton Ellis se sitúa en el Nueva York de la era de Reagan, *Glamorama* en Nueva York de los primeros noventa, *The Rules of Attraction* en la vida universitaria de New Hampshire, mientras que *Less Than Zero* y su última novela *The Informers* plasman el universo de Los Ángeles.

Ellis muestra Los Ángeles desprovista de todo "glamour", revelando la corrupción existente bajo su lujosa fachada, mostrando un mundo egoísta en el que reina la depravación y la violencia, una ciudad que atrapa a los protagonistas hacia un mundo vacío en el que no hay salida. El último párrafo de *Less Than Zero*, muestra la impactante imagen de Los Ángeles que ha quedado gravada en la mente del protagonista, una vez que éste decide dejar la ciudad:

There was a song I heard when I was in Los Angeles by a local group. The song was called "Los Angeles" and the words and images were so harsh and bitter that the song would reverberate in my mind for days. The images, I later found out, were personal and no one I knew shared them. The images I had were of people being driven mad by living in the city. Images of parents who were so hungry and unfulfilled that they ate their own children. Images of people, teenagers my own age, looking up from the asphalt and being blinded by the sun. These images stayed with me even after I left the city. Images so violent and malicious that they seemed to be my only point of reference for a long time afterward. After I left. (207-208)

Esta visión de Los Ángeles, ofrecida a través de la violencia y crueldad de la ciudad, anticipa el tema de *American Psycho*, en el que la despersonalización se convierte en deshumanización de forma paralela al declive de la cultura. Por otra parte, el triunfo de las apariencias, representado por el "glamour" de la gran ciudad, corresponde a la negación del individualismo de los personajes. Evocando el triunfo de la imagen sobre el sentimiento que domina la gran ciudad americana escribe también Jean Baudrillard, que describe Los Angeles en su obra *América* (1986):

Ni que decir tiene que la ciudad es anterior al sistema de autopistas, pero ahora parece construida alrededor de esa red arterial. De igual manera, la realidad americana es anterior al cine, pero, tal como es hoy, hace pensar que se construyó en función del cine y que sólo fuera la refracción de una gigantesca pantalla, pero no como juego de sombras platónicas sino en el sentido que todo aparece dirigido y aureolado por la luz de la pantalla. Junto con el flujo y la movilidad, la pantalla y su refracción son determinantes fundamentales del acontecer cotidiano. (78)

Nueva York es el espacio elegido en la novela *Glamorama* como marco adecuado para mostrar la vacuidad de la fama, y que ya apareció en *American Psycho* como escenario ideal para el triunfo de la violencia. Coincide de esta manera con la descripción ofrecida por Baudrillard (1986):

En Nueva York, los locos fueron liberados. Suetos por la ciudad, apenas se distinguen de los demás punks, junkies, drogadictos, alcohólicos o miserables que la frecuentan. No habría razón alguna para que una ciudad tan loca mantuviera a sus locos a la sombra ¿por qué sustraería de la circulación a especímenes de una locura que, en la práctica y bajo múltiples formas, se ha apoderado de toda la ciudad? (32)

El regionalismo de Ellis, el marco espacial en el que sitúa su ficción, es parte esencial de su narrativa, puesto que determina el modo de sentir, pensar y actuar del personaje, como él mismo señala en una entrevista que Javier Martínez de Pisón titula "Soy un sentimental": el frío sarcasmo del norteamericano Bret Easton Ellis" (*Babelia*, 12 de noviembre de 1994):

Creo que está más (el centro de las novelas) en el lugar que en los personajes, y en la influencia que ejerce ese lugar. En realidad, creo que todos mis libros parten de un fuerte sentido de situación de entorno, sea Nueva York o Los Angeles, y retratan los problemas de la cultura americana. Creo que el lugar determina al personaje, que el ambiente decide la personalidad, y que en la sociedad en la que vivimos es muy difícil ser un individuo. (10)

La inmensa ciudad americana era ya para Tom Wolfe el gran tema contemporáneo, y así lo muestra en su novela sobre Nueva York *The Bonfire of Vanities* (1988) que fue un éxito en ventas. En 1989 Tom Wolfe publicó en *Harper's* el controvertido artículo "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel". Como describe Bradbury (261-263), el artículo de Wolfe era principalmente una explicación de

los métodos que había usado para concebir e investigar su obra, y describía cómo un nuevo periodista que una vez había tachado la novela como una forma aburrida e irrelevante, y había propuesto a los novelistas dar un paso adelante y dejar la tarea literaria a los periodistas, había llegado a escribir una él mismo. También contenía un ataque a los novelistas de las dos décadas previas, quienes según él habían negado a la novela su función, intentando "to establish an avant-garde position way out beyond realism" (Bradbury 261). El resultado de esto había sido una serie de experimentos basados en el amor propio del escritor, que Wolfe señalaba como "absurdist novels, magical realist novels, puppet-masters novels, neofabulist novels, minimalist novels, even K-Mart novels" (262).

Ya en su obra *The New Journalism* (1973), Wolfe describe cómo el escribir una novela estaba estrictamente reservado a los novelistas, sin dejar un lugar para el periodista, y muestra cómo los periodistas pueden adoptar técnicas tradicionalmente reservadas para la ficción dando lugar a una forma nueva de narrativa:

It was the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism to use any literary device, from the traditional dialogism of the essay to stream-of-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space [...], to excite the reader both intellectually and emotionally. (15)

Wolfe considera que el gran tema de la época eran los cambios en los valores sociales que tenían lugar en la sociedad urbana americana, y al incorporarse a la ficción hechos diarios resaltados por los medios de comunicación, junto al énfasis en los importantes cambios en el estilo de vida de la sociedad americana, surgiría un nuevo género narrativo. Wolfe (1973) decía que lo que la época necesitaba era una novela social en la tradición de Balzac, Dickens, Thackeray y Zola, una novela que fuese un documental de la vida urbana moderna de América, de sus normas, sus costumbres y sus vicios.

Con estas fuentes, unidas a su instinto satírico, Wolfe confronta la cotidianeidad de la ciudad de Nueva York, con su desenfrenado capitalismo, su fascinación por la riqueza y el poder, y su acérrimo seguimiento de una moda que dicta un determinado comportamiento. Wolfe destaca el importante papel de los medios de comunicación, interesados en resaltar lo mejor y lo peor de una sociedad que, por un lado muestra la riqueza y el lujo más extremo, y por otro presenta también pobreza, violencia y corrupción.

Wolfe muestra así los profundos contrastes de los años ochenta cuando Nueva York llegó a ser algo así como una ciudad del Tercer Mundo, dividida entre la opulencia de Manhattan, con lujosos apartamentos en altos rascacielos, centros comerciales exclusivos, y "yuppies" mostrando un ostentoso modo de vida por un lado, y el mundo urbano de Harlem y del Bronx por otro lado. En este mundo de sofisticado contraste, donde los estilos de vida más extremos pueden cohabitar, Wolfe sitúa la historia de Sherman McCoy, un agente de Bolsa que se autodenomina "Master del Universo" y que es súbitamente arrojado a la jungla de corrupción de la ciudad.

Wolfe recrimina a los novelistas el haberse dirigido hacia su mundo interior experimentando caminos hacia nuevos retos narrativos, y haberse olvidado de plasmar situaciones concretas que describan los cambios sociales y culturales ocurridos en la sociedad americana contemporánea. Wolfe apuesta, pues, por mostrar no un suceso o personaje concreto, sino los ambientes, actitudes, circunstancias o vicios sociales

firmemente anclados en la sociedad americana del momento, y que rodean a ese suceso. En definitiva, Wolfe se dirige hacia uno de los pilares en los que tradicionalmente se había apoyado el creador de ficción, las “manners”. El crítico Jerome Klinkowitz llamó the “new American novel of manners” a este tipo de narrativa, una ficción que habla de un mundo de estilos de vida rituales, formas y convenciones. Así describe Klinkowitz en su obra del mismo título, *The New American Novel of Manners* (1986), ciertos rasgos que caracterizan este “estilo” literario:

The manners of the sixties did not go unrecorded, and this is Wolfe's point: that he and other “New Journalist” stepped in, using both the discarded topics and abandoned conventions of the novel in order to capture the times at hand. In such circumstances, techniques rejected by the innovative fictionists -such as coherent characterization, linear plot, and all the familiar routines from dialogue to symbolism- could now be used by the journalist, who saw himself or herself as a literary creator at the action's very center. (6)

Ellis continúa la preocupación por las “manners” que tenía Tom Wolfe y, como éste, insiste en centrarse en los gustos y costumbres de unos personajes que pueblan determinados puntos de la geografía americana en la década de los ochenta, mostrando la cotidianidad de estos seres y reflejando sus actitudes y conductas. En referencia al interés que la novela de “manners” despierta en Ellis, una de las citas que abre la novela *American Psycho* es significativa:

One of the major mistakes people make is that they think manners are only the expression of happy ideas. There's a whole range of behaviour that can be expressed in a mannerly way. That's what civilization is all about -doing it in a mannerly and not antagonistic way. One of the places we went wrong was the naturalistic Rousseauian movement of the Sixties in which people said, “Why can't you just say what's on your mind?” In civilization impulse, we'd be killing one another. (3)

Ellis, como Wolfe, se basa en gran parte en el principio de que las personas son lo que poseen o desean poseer. Los personajes no sólo son ricos, deben también aparentarlo, puesto que son las apariencias las que interesan. El personaje se define a sí mismo a través de los objetos que le rodean, y así su aspecto físico, sus trajes, su forma de hablar o de relacionarse con los demás, se convierten en las coordenadas que configurarán su identidad básica. La sociedad que Ellis describe se asienta sobre las normas rígidas que en cuestión de “manners” impone la propia estructura social, simbolizándose éstas en la importancia del objeto y el culto a la apariencia:

A cream leather, steel and wood chair designed by Eric Marcus is in one corner of the room, a molded plywood chair in the other. A black-dotted beige and white Maud Sienna carpet covers most of the floor. One wall is hidden by four chests of immense bleached mahogany drawers. In bed I'm wearing Ralph Lauren silk pyjamas and when I get up I slip on a paisley ancient madder robe and walk to the bathroom. I urinate while trying to make out the puffiness of my reflection in the glass that encases a baseball poster hung above the toilet. After I

change into Ralph Lauren monogrammed boxer short and a Fair Isle sweater and slide into silk-polka-dot Enrico Hidolin slippers I tie a plastic ice pack around my face and commence with the morning's stretching exercises. (25-26)

La técnica narrativa de Ellis, su cuidadosa selección de detalles y su punto de vista hacen que este autor pueda ser también catalogado como minimalista. Las obras de Ellis nos recuerdan a las de Barthelme *City Life* (1970) y *Sixty Stories* (1985), aunque las de éste último se centran en una clase media baja americana, y recuerdan también escenas del sórdido Los Ángeles que presenta Raymond Chandler en *Farewell, My Lovely* (1940). Las obras de Barthelme presentan un mundo de junglas de neón y antros de comida rápida que en Ellis se sustituyen por restaurantes lujosos, negocios y matrimonios fracasados. Ellis como otros escritores asociados con el minimalismo (Ann Beattie, Tobias Wolff, Raymond Carver, Donald Barthelme), se ocupa de personas anónimas que llevan una vida vacía, que se sienten desorientados sin un rumbo que seguir, pero saben que todo, a veces incluso ellos mismos, carece de importancia. Ellis muestra las coordenadas por las que se rigen estos personajes dejando a un lado la introspección del ser ficticio o el análisis psicológico, y utilizando la acumulación de detalles superficiales. Esta manera en apariencia descuidada de mostrar lo banal, esta presentación desapasionada de detalles, sirve a una función simbólica, de forma que una determinada marca de ropa, una conversación vacía o la descripción de las bebidas o drogas que toman se convierten en poderosas señas de identidad en el sentido que explica Klinkowitz (1986):

manners are more than reference points for readers because in addition to providing background information these codes of behavior serve as a field within which the characters act and through which the narrative advances. (161)

Aunque se ha acusado a los métodos minimalistas de ser una excusa o disfraz para la ironía, la forma de exposición tersa y rigidamente controlada del minimalismo -que según este crítico tiene mucho en común con el estilo altamente estilizado y cuidadosamente esculpido de Hemingway y Chejov- permite la construcción de escenas de gran viveza y profundidad emocional. Entre los autores americanos asociados al minimalismo destaca Raymond Carver, autor de *Put Yourself in My Shoes* (1974), *Will you Please Be Quiet, Please* (1976) y *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), también poeta, que, concentrado en las historias cortas, nunca publicó una novela. Así describe Bradbury (1983) el estilo minimalista, haciendo referencia a la ficción de Carver:

Carver's strength, and his influential place in recent fiction, lies in the fact that, through his stories can be read as pure observed experience, they acquire a metaphoric clarity because of their flavour of pervasive unease. The characters are taciturn and inexpressive, but also vulnerable and exposed; something in their lives or situation appears to be unspoken. There is an implied further meaning in each relationship, or some emotional disclosure yet to be supplied. Carver is in fact a highly self-conscious minimalist, creating a sense of a surface awaiting its own depth. (269)

Este continuo flujo de detalles banales fuertemente contextualizados ha llevado también a relacionar la obra de Ellis con el término *dirty realism*. Este término, que parece

haber sido inventado por Bill Buford en la revista *Granta*, es la clase de ficción a la que Wolfe llamó “K-mart realism”, y hace referencia a una forma plana de escribir, con multitud de detalles y socialmente específica, que provee el tono para mucha de la ficción de los años ochenta. El término se asocia a un grupo de escritores -Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolff, Jayne Anne Phillips, Ann Beattie, Bobbie Ann Mason o Frederick Barthelme- cuyo trabajo es extremadamente variado, pero que tienen en común el restringir el marco espacial a zonas muy concretas de Estados Unidos y el fijar su atención en la vida cotidiana.

Las historias de Carver se sitúan en la costa del noroeste del Pacífico o el Medio Oeste y la mayoría trata de la clase trabajadora, mecánicos, secretarios, granjeros... Plantean un entorno familiar -la comida rápida, la bolera, la televisión- y se basan en pequeños y a menudo insignificantes incidentes que ocurren a unos seres cuya existencia es totalmente gris. Basados en pequeñas historias, gestos y detalles, preocupados por los objetos y bienes que pueblan su mundo, presentados a través de diálogos insustanciales, los personajes y las historias experimentan con la sorpresa de la banalidad, descubriendo que ésta a veces oculta matices sórdidos.

Ellis recoge mucho de la técnica usada por Carver, y su lugar influyente como joven autor en la ficción más reciente reside en el hecho de que aunque las historias se pueden leer como pura experiencia observada, adquieren una claridad metafórica por su penetrante visión. Los personajes son apáticos e inexpresivos, pero muestran una absoluta vulnerabilidad al medio. Algo en sus vidas o situación parece ser problemático, pero este “algo” a menudo no se concreta, y a través de detalles banales, de recopilar historias cotidianas, Ellis plantea su propia concepción de lo real, siendo capaz de crear en el lector una sensación de desasosiego. Ellis comparte con Barthelme y Carver su preocupación por los detalles de lo ordinario aparentemente cogidos al azar, por las cosas que Barthelme llamaba “la vie quotidienne”, y es capaz, como estos autores, de crear un ambiente superficial que puede llenarse de profundidad. La vida cotidiana que presenta Ellis se vincula a las “manners” de la época para realizar un reportaje del mundo real, el cual se nos llega a hacer familiar y extraño a la vez. Sus historias tienen un aire de ausencia, tristeza, desconexión y negatividad, estando unidas de manera literal al detalle preciso de lo más ordinario de la vida.

También comparte Ellis con Wolfe su preocupación por la contextualización física y temporal de la narración. Las novelas de Ellis recrean el medio en el cual se reflejan los hábitos y actitudes de sus personajes, por lo que sus obras están llenas de referencias contextuales o ambientales, que incluyen lugares, personajes y acontecimientos reales que forman parte de la historia cotidiana de los seres que viven en Nueva York o Los Ángeles en la década de los ochenta. Hay referencias constantes a películas, noticias, discos, ropa, coches o personajes que apuntan a la actualidad de esta década. En *American Psycho* incluso dedica secciones enteras a un análisis por parte del narrador de la música de Genesis y Whitney Houston, o a la descripción de las últimas novedades del momento en materia de equipos de música, televisión o cámaras de vídeo. Esta profusión de referencias externas, no solamente contribuye a ubicar la novela en un marco temporal y espacial determinado, sino que son puntos de apoyo que configuran la identidad básica de unos personajes, que se definen por lo que beben, por lo que visten o por lo que ven en televisión: “Favorita group: Talking Heads. Drink: JOB or Absoluta on the rocks. TV show: *Late Night with David Letrina*. Oda: Dieta Pepsi. Water: Evian. Sport: Baseball” (395).

En las novelas de Ellis apenas hay línea argumental, consistiendo sus obras en una sucesión o más bien una yuxtaposición de imágenes en las que se reproducen impresiones o sucesos aislados. Con esta técnica Ellis rompe la tradicional secuencia temporal de la novela, y logra a través de estas descripciones o "flashes" ofrecer una imagen de contexto o ambiente en que se suceden las impresiones y reacciones de los personajes:

There are only six other people at the so-called party. (I don't understand why Lauren doesn't realize that six people do not constitute a "party", but more like a fucking "gathering.") And they're all sitting around a table in the living room. Some young pale guy with a shaved head wearing John Lennon glasses and a Mobil gas station uniform, smoking Export A's, sitting in an armchair, eyes us contemptuously as we walk in. (192)

Ellis presta atención a los gestos, hábitos, vestidos y a una serie de detalles, puesto que la propia imagen supone un lenguaje más eficaz que las palabras. Fuera de estas referencias culturales o sociales la comunicación entre los personajes es imposible:

Boy: I think we should stop this.
 Girl: Stop what? This?
 Boy: May be.
 Girl: Stop it? Yeah.
 Boy: No. I just don't know why.
 Girl: You should stop smoking.
 Boy: Why don't you stop... stop...
 Girl: You're right. It's not working.
 Boy: I don't know. You're really... You *are* pretty.
 Girl: You *are* too.
 Boy: The meek shall inherit the earth.
 Girl: The meek don't want it.
 Boy: I like the new Eurhythmics song.
 Girl: It's the drugs, isn't it?
 Boy: Do you want to go back to my room?
 Girl: What Eurhythmics song?
 Boy: Was it because of whom I slept with?
 Girl: No. Yes. No.
 Boy: The meek don't want it? What? (102)

Así pues, el lenguaje abandona su capacidad comunicativa, puesto que como sugiere el narrador de *American Psycho*, olvida toda estructura y se basa únicamente en palabras incapaces de transmitir nada:

The conversation follows its own rolling accord -no real structure or topic or internal logic or feeling; except, of course for its own hidden, conspiratorial one. Just words, and like in a movie, but one that has been transcribed improperly, most of it overlaps. (395)

Ante la inadecuación del lenguaje, Ellis utiliza como vehículo comunicativo una serie de rasgos que conforman el status social del personaje, y que suponen un modo de comunicación válido sin usar el lenguaje. De esta manera, los comportamientos, costumbres, hábitos, gestos, modos de vestir, de comer, de divertirse, son las únicas vías de relación interpersonal, sin que exista una posibilidad alternativa a un modo de vida del que nadie se plantea el porqué, puesto que como afirma Pat Bateman, "this is simply how the world, my world, moves" (77).

Ellis comparte el interés común de la novela postmodernista de décadas anteriores, rompiendo las convenciones literarias tradicionales en varios niveles. En primer lugar por una destrucción deliberada del concepto tradicional de construcción del personaje. Esto significa el fin del héroe como tal, o al menos, supone un movimiento hacia la condición no-heroica, incluso hacia el anonimato, o como señala Beckett en el título de una de sus obras, *The Unnamable* (1953), hacia la "innombrabilidad". En las novelas de Ellis nos enfrentamos a personajes fragmentados, con acciones y móviles incomprensibles, que habitan en un mundo a la deriva, sin planes ni respuestas:

We were lounging in a Camden flashback in the commons, splitting a Molson, our sunglasses on, our eyes glazed over, a peeled orange sitting untouched between us on a table, and we'd already read our horoscopes and I was wearing a T-shirt that read IF YOU'RE NOT WASTED THE DAYS IS and waiting for my laundry to dry and she was alternating between playing with a pencil and smelling a Thai orchid a secret admirer had sent her and heavy-metal pop - Whitesnake or Glass Tiger- was playing from somewhere we couldn't figure out and it was driving us nuts and her dealer wasn't coming up until next Tuesday so we were fairly unresponsive toward certain events and in the sky things were getting dark. (282)

En este sentido, los personajes de Ellis dejan de estar contruidos bajo unas coordenadas reales, para desdibujarse, moviéndose hacia la descripción que hace Federman (1973) del personaje en la novela postmodernista:

As a result, the people of fiction, the fictitious beings will no longer be called characters, well-made characters who carry with them a fixed personality, a stable set of social and psychological attributes (a name, a gender, a condition, a profession, a situation, a civic identity). These surfictional creatures will be as changeable, as volatile, as irrational, as nameless, as *unnamable*, as playful, as unpredictable, as fraudulent and frivolous as the discourse that makes them. This does not mean, however, that they will be mere puppets. On the contrary, their being will be more complex, more genuine, more authentic, more true to life in fact, because (since life and fiction are no longer distinguishable) they will not appear to be what they are: imitations of real people; they will be what they are: word-beings. (44)

En segundo lugar, Ellis rompe convenciones literarias tradicionales al eliminar la trama -la historia coherentemente estructurada- que en la novela tradicional sostenía la ficción y servía para convencer al lector de su verdad. En su ficción, para minar, demoler la secuencia lógica de acontecimientos, Ellis elimina o distorsiona la linealidad de la obra, por

lo que los personajes dejan de estar centrados en un entramado de relaciones precisas de unos con otros, dentro de una secuencia definida de acontecimientos históricos o sociales. Consecuentemente, los personajes de Ellis están en movimiento, en un constante deambular, dividiéndose, puesto que únicamente están formados a través de imágenes inconexas que reflejan su falta de estabilidad, dirección o propósito. Como señala Federman (1973),

Made of linguistic fragments often disassociated from one another, this word-being will be irrepresive, amoral, irrational and irresponsible in the sense that it will be detached from the real world, but entirely committed to the fiction in which it will find itself, aware only of the role it has to play as a fictional element. (45)

El flujo lineal de la narración es constantemente interrumpido por escenas cortas, que con frecuencia contienen elementos terriblemente dispares presentados en forma simultánea como un "collage". De hecho, las obras de Ellis se componen de fragmentos que pretenden captar momentos cotidianos de unos personajes sin objeto ni finalidad. La cita de *Going After Cacciato* (1978) de Tim O'Brien, que abre *The Rules of Attraction*, muestra cómo la ficción, al igual que la vida, se compone de fragmentos unidos arbitrariamente, sin obedecer a ningún propósito y sin seguir ningún orden preestablecido:

The facts even when beaded on a chain, still did not have real order. Events did not flow. The facts were separated and haphazard and random even as they happened, episodic, broken, no smooth transition, no sense of events unfolding from prior events. (10)

Ellis desafía así las convenciones tradicionales de la novela que insistían en un desarrollo cronológico de las acciones y afirmaban la continuidad lógica y secuencial de éstas. Como señala Federman (1993),

It is true that this New Fiction created a disruptive complicity as it undermined the modernist tradition and rejected its mimetic function. While reflecting upon itself, upon its own means and possibilities, the New Novel offered itself as a collection of fragments, as a puzzling catalogue of lists, as a montage or collage of disparate elements. This tendency toward bringing together the incongruous and even the incompatible opposed the type of fiction based on metaphoric or symbolic representation of reality. (22)

En tercer lugar, Ellis se aleja de la narrativa convencional por una pérdida de causalidad en su ficción. Por una parte, como hemos visto, las novelas pierden su linealidad, pasando a representar momentos que van articulando discontinuamente diversos aspectos de la existencia de los personajes, a través de fragmentos que componen su mundo personal. Ya no sucede como en la novela decimonónica, donde hay un modo coherente de disponer los hechos que van sucediendo. Si la linealidad caracteriza toda novela tradicional, de tal modo que los acontecimientos se suceden en estricto orden cronológico, la novela contemporánea no respeta esa sucesión racional del tiempo. Por otra parte, la pérdida de causalidad aparece vinculada a la pérdida de significado: los personajes, acciones o

sentimientos que impregnan la narrativa de Ellis suceden sin ninguna razón para ello. Se pierde todo propósito que pueda explicar lo que ocurre, como subraya el narrador de *American Psycho*:

'Why?' and though I'm very proud that I have cold blood and that I can keep my nerve and do what I'm supposed to do, I catch something, then realize it: Why? and automatically answering, out of the blue, for no reason, just opening my mouth, words coming out, [...]. (399)

En cuarto lugar, Ellis abandona presupuestos tradicionales al realizar una desmitificación del concepto de representación y, como tal, de la antigua relación de la ficción y la vida basada en la mimesis. En este sentido, muchos críticos han afirmado que Ellis se dirige hacia una estética más "realista" que la literatura de décadas anteriores. Es cierto que en la ficción de Ellis o en la de otros autores como Frederick Barthelme, Ann Beattie o Raymond Carver, el interés por tramas sencillas, la presentación de actitudes ambiguas en los personajes y la descripción meticulosa de detalles vinculados fuertemente a un marco espacio-temporal concreto, son aspecto de una estética más "realista". De hecho, estos aspectos narrativos en realidad son rasgos formales de un estilo no tradicional, que proporcionan un espacio desde el que examinar una vez más la complicada cuestión del realismo en ficción.

Como señala McCaffery (1988), durante los años setenta los diversos debates sobre la muerte de la novela habían establecido una aceptación generalizada de que el "realismo" abarca muchos enfoques estilísticos diferentes y de que "even seemingly anti (or non) realistic fictional methods express a vision of external reality" (1164). En este sentido apunta también Federman (1993) cuando señala:

This brings us to reflect further on the novel in our time: Can it be said that by denouncing the fraudulence of a usual realistic novel that tends to totalize existence and misses its pluridimensionality, the experimental work in a way frees us from the illusion of realism? I rather believe that it encloses us in it, because the goal of fiction remains the same: it is always a question of expressing, or translating something which is already there -even if to be already there, in this new perspective, consists paradoxically of not being there. (73)

El tradicional grupo de realismo, que parecía disolverse durante los sesenta ante el fervor suscitado por el experimentalismo formal, se recupera en esta nueva novela de los ochenta, mediante unos autores que necesitan expresar una referencia directa a la realidad, y se convierten en "secretarios" puntuales de ésta, aparentemente dedicados a transcribir literalmente lo que observan. Pero es éste un realismo renovado, ampliado, lejos del concepto de representación mimética del realismo tradicional; un realismo más plural desde el que muchos de los autores más recientes se acercan a los nuevos contenidos que rodean y preocupan al hombre contemporáneo. Como señala Tony Hilfer en *American Fiction Since 1940* (1992) "Some of the most affecting recent fiction has taken the form of realist exploitation of family dynamics, examining the effects of divorce, alcoholism, mental illness, loss of a child, child abuse" (187).

De hecho el realismo no había desaparecido. Aunque éste se volvió más escéptico y su apoyo filosófico en el existencialismo se desdibujó en la época del estructuralismo y la

deconstrucción, siguió no obstante participando en la labor de ampliar, explorar e intervenir en la concepción humana del mundo. Y de hecho, a partir de los años setenta, ha vuelto a emerger una nueva corriente de realismo, regionalista, minimalizado y escéptico, en la obra muy variada de escritores como Walter Abish, Raymond Carver, Joyce Carol Oates, Toni Morrison, Rober Stone, Richard Ford y otros. Como señala Bradbury (1983):

In fact "realism" had never truly gone away. It is sometimes convenient to write twentieth-century literary history in two large strokes: there was modernism and then, in due time, there was postmodernism. The history misleads and abbreviates, for throughout the century there has been, in the line of the novel, a sustaining and powerful history of realism, along with a sequence of recurrent disputes about its veracity, philosophical plausibility, or relevance. Virtually no work that sees itself as antithetical to realism does not contain it as a main constituent, and most major movements considered anti-realist have seen themselves as in the end a new form of realism. (264)

Las novelas de Ellis se inscriben, por tanto, en esta tendencia literaria en la que las obras de ficción no renuncian a su relación con el referente externo, no cortan sus lazos con lo real. De esta forma, este autor nos ofrece en sus obras historias que, desde una perspectiva cotidiana, hablan de acontecimientos o sucesos anclados en la vida diaria, en el mundo diario. Sin embargo, este mundo diario aparece como una ambiciosa construcción en flujo constante, cuya realidad misma es imposible conocer. De ahí deriva el escepticismo que caracteriza el reconocimiento de que este mundo diario es una entidad cambiante, un mundo que como señala Hutcheon en *The Politics of Postmodernism* (1989) podemos "sentir" pero no "explicar": "have we ever known the 'real' except through representations? We may see, hear, smell, and touch it, but do we *know* it in the sense that we give meaning to it?" (33).

La descripción de este mundo diario exigía una definición de "realismo" lo bastante flexible como para acomodar los nuevos "modos realistas" que imperan en gran parte de la ficción de los ochenta. De hecho, esta literatura más reciente ha tomado el nombre de *neorrealismo* porque tiende a realizar un reportaje sobre la vida contemporánea americana, pero acercándose al tradicional realismo desde una nueva perspectiva, más escéptica, en gran medida irónica, y con frecuencia marcada por una violencia extrema. La ficción adquiere así un nuevo talante que Hutcheon (1989) describe de la siguiente manera: "our common-sense presuppositions about the 'real' depend upon how that 'real' is described, how it is put into discourse and interpreted" (33).

Para este nuevo realismo, la realidad misma es una fantasía decadente y absurda, una realidad que tiene la cualidad de un paradigma ficcional, permitiendo al mundo que hay dentro de la novela ser descrito o representado como real. Como señala el protagonista de *Brigh Lights, Big City*, de Jay McInerney (1984): "In fact, you don't want to be in fact, you want to be in fiction" (22), y en la ficción de los ochenta se hizo incluso más difícil distinguir entre las dos. En un pasaje de *American Psycho*, el protagonista Bateman y su prometida hacen planes para su boda. Ella comenta que le gustaría contratar a una banda de mariachi o de reggae, a lo que él contesta:

'I'd want to bring a Harrison AK-47 assault rifle to the ceremony', I say, bored, in a rush, 'with a thirty-round magazine so after thoroughly blowing your fat

mother's head off with it I could use it on that fat brother of yours. And thought personally I don't like to use anything the Soviets designed, I don't know, the Harrison somehow reminds me of...' Stopping, confused, inspecting yesterday's manicure, I look back at Evelyn. 'Stoli'?

'Oh, and lots of chocolate truffles. Godiva. And oysters. Oysters on the half shell. Marzipan. Pink tents. Hundreds, *thousands* of roses. Photographers. Annie Leibovitz. We'll get *Annie Leibovitz*' she says excitedly. 'And we'll hire someone to *videotape* it!'

'Or an AR-15. You'd like it, Evelyn: it's the most expensive of guns, but worth every penny.' I wink at her. But she's still talking; she doesn't hear a word; nothing registers. She does not fully grasp a word I'm saying... (124)

Episodios como éstos aparecen con frecuencia en las novelas de Ellis. Realidad y ficción se funden, y no sabemos a ciencia cierta si los comentarios de Bateman ocurrieron o, por el contrario, no llegaron nunca a materializarse y forman parte sólo de su fantasía, como pueden ser sólo fantasía los crímenes que Pat Bateman describe en otras páginas. De esta manera, Ellis hace al lector saltar continuamente del conflicto interior de los personajes al mundo exterior, presentando sus novelas la unidad de estos dos mundos y demostrando la complejidad y elasticidad del concepto al que alude el término "realismo".

El interés que ciertas tendencias de la narrativa norteamericana de las últimas décadas tienen en el "mundo real", al que continuamente aluden a través de múltiples referencias contextuales, muestra cómo la idea de Tom Wolfe acerca de que el escritor de finales del siglo XX se debería comportar como un secretario de la época y salir a la vida real para observar las "manners", experiencias y procesos sociales, es recogida por muchos escritores de las últimas décadas. Como señala Bradbury (1983), lo que es particularmente sorprendente sobre el argumento de Wolfe y el "downpouring of literary republicanism" (272) del que el mismo Wolfe forma parte, es que nos hace volver a muchos de los debates de 1880 y 1890. Ésa era otra época en la que el mundo parecía en continuo cambio, las viejas ideas y valores parecían tambalearse, el ser humano estaba expuesto a poderosas fuerzas externas y las energías y direcciones de la historia de América parecían estar sin control. Entonces el escritor quería también estar allí, en las fábricas, calles, *ghettos*, en las guerras imperiales y las batallas sociales, explorando los puntos de conflicto y los nuevos estilos que marcaban la vida cotidiana. Esto también trajo consigo un periodo en el que predominó el realismo, una literatura de voces plurales, hasta que fue seguido por las formas más ordenadas del movimiento moderno. Ese temprano realismo también reflejaba el sentido de pérdida o convenciones cambiantes, ya que había nacido en un tiempo en el que una fase de la historia parecía ir hacia su final ante el surgimiento de un nuevo siglo. En años recientes, inmersos ya en un nuevo milenio, el sentimiento de duda y provisionalidad resurge ante otros cambios que provocan el que las ideas fijas se tambaleen. Las ciudades llegan a ser terroríficas y no gobernables, el bienestar económico insuficiente para resolver los problemas relacionados con drogas, enfermedad y pobreza que se muestran irresolubles. Quizá entonces, como señala Bradbury (1983), las formas plurales de realismo que parecen resurgir en las últimas décadas sean una comprensible respuesta a los tiempos:

A hundred years previously, at the start of the 1890, Henry Adams sat down in "helpless reflection" at the Columbian Exhibition in Chicago, and wondered what the twentieth century would become. He had an intimation of an imploding

energy that would take the mind into the twentieth century multiverse, while giving it no clear guide, direction, or ordered education. He saw a world that was looking, not backward towards the guiding agrarian past, but anxiously forward, into the age of great cities and new technologies, a world that was not post-something but pre-something. The passage through the turn of a century was at hand; there were imperial wars, signs of social chaos and class division, a confusion of sexual roles, a sense of dangerous outside threats and epidemics. The signals from the future were energetic, but obscure. Adam was perceiving and interpreting that turbulence which has marked the turn of most of the recent centuries, from the revolutions of the eighteenth century onward, and which suggest the breakdown of orderly and familiar structures the loss of habitual signposts and established canons in life and art. The task was to look forward and onward, to see how the coming change might best be ordered and expressed. It already seems very likely, if the fiction around us is any guide, that this might also be the mark of our own passage through the Nineties and beyond them, into the mysterious next century. (283-284)

BIBLIOGRAFÍA

- Amerika, Mark and Laurence, Alexander. "Interview with Bret Easton Ellis." 1999
 <<http://www.altx.com/inter2/bret.easton.ellis.html>>.
- Baudrillard, Jean. *América*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986
- Bradbury, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bradbury, Malcolm. *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow: Fontana, 1977.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1992 (1983).
- Ellis, Bret Easton. *Less Than Zero*. London: Picador, 1985.
- Ellis, Bret Easton. *The Rules of Attraction*. London: Picador, 1987.
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. London: Picador, 1991.
- Ellis, Bret Easton. *The Informers*. London: Picador, 1994.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- Federman, Raymond. "Surfiction: A Postmodern Position", *Critifiction: Postmodern Essays*. New York: University of New York Press, 1973.
- Federman, Raymond. "Fiction Today or The Pursuit of Non-Knowledge", *Critifiction: Postmodern Essays*. New York: University of New York Press, 1978.
- Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*, New York: University of New York Press, 1993.
- Fiedler, Leslie. "Cross the Border, Close that Gap: Post-Modernism", Ed. Marcus Cunliffe, *American Literature Since 1900*. London: Sphere, 1975.
- Hilfer, Tony. *American Fiction Since 1940*. London and New York: Longman, 1992.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.

- Irmer, Thomas. "Bret Easton Ellis's *American Psycho* and Its Submerged References to the 1960s", *Zeitschrift-fur-Anglistik-und-Amerikanistik*, 1993.
- Klinkowitz, Jerome. *The New American Novel of Manners: The Fiction of Richard Yates, Dan Wakefield, and Thomas McGuane*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1986.
- Martínez de Pisón, Javier. "'Soy un sentimental': el frío sarcasmo del norteamericano Bret Easton Ellis", *Babelia*, 1994.
- McCaffery, Larry. "The Fictions of the Present", Ed. Emory Elliot, *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988.
- McInerney, Jay. *Bright Lights, Big City*. New York: Vintage, 1984.
- Rosenblatt, Roger. "Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?" *The New York Times Book Review* 16, 1990.
- Vidal, M. Carmen África. *¿Qué es el postmodernismo?* Alicante: Secretariado de publicaciones Universidad de Alicante, 1989.
- Vidal, M. Carmen África. *Hacia una patafísica de la esperanza: reflexiones sobre la novela posmoderna*. Alicante: Secretariado de publicaciones Universidad de Alicante, 1990.
- Vidal, M. Carmen África. *Futuro Anterior: Reflexiones filológicas sobre el fin de siglo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- Wolfe, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper and Row, 1973.
- Wolfe, Tom. *The Bonfire of Banalities*. New York: Bantam, 1988.